

Martínez, Alejandro

*El análisis formal de música popular : la oración
y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del
tango, folklore y rock argentinos*

Novena Jornada de la Música y la Musicología, 2012
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Martínez, Alejandro. "El análisis formal de música popular : la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos" [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf> [Fecha de consulta:]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

EL ANÁLISIS FORMAL DE MÚSICA POPULAR: LA ORACIÓN Y SUS SUB-TIPOS EN EJEMPLOS SELECCIONADOS DEL TANGO, FOLKLORE Y ROCK ARGENTINOS

ALEJANDRO MARTÍNEZ

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen:

La *oración* es uno de los prototipos temáticos formales de la música tonal propuestos por la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg. Su teoría, posteriormente continuada por Erwin Ratz y, más recientemente por William Caplin, enfatiza la “funcionalidad formal” de las unidades musicales. La teoría de Caplin ha ampliado y desarrollado grandemente las ideas formales schoenberguianas. Dentro de este planteo, la oración aparece como un gesto formal sobresaliente por su grado de plasticidad, en otras palabras, por su capacidad de comunicar funcionalidad formal con un grado importante de variabilidad en sus elementos constitutivos. Si bien el trabajo de Caplin se centra en la música instrumental del clasicismo, sus categorías pueden ser provechosamente aplicadas a otros repertorios. En este trabajo proponemos analizar diferentes pasajes de la música popular argentina que pueden ser caracterizados como oraciones. Para ello será necesario considerar ciertos *sub-tipos* de la oración que dan cuenta de sus múltiples manifestaciones.

Palabras clave: análisis musical, forma, Schoenberg, Caplin, función formal, oración.

Abstract:

The *sentence* as a distinct formal theme-type was first proposed by Arnold Schoenberg. His *Formenlehre*, later expanded by Erwin Ratz and more recently by William Caplin, emphasizes the “formal functionality” of musical units. From the functional perspective, the sentence is a rich and complex formal gesture that appears in the musical literature with various manifestations. Although Caplin's work focuses on the instrumental music of the Classical period, his insights can be fruitfully applied to other styles or genres. In this paper we analyze several excerpts of popular music from Argentina that can be characterized as sentences. In order to do this, we have to consider some sentence sub-types that account for its manifold realizations.

Key words: Musical Analysis, form, Schoenberg, Caplin, formal function, sentence.

* * *

1. Introducción.

Los estudios que se abocan a la música popular no suelen poner el acento en los aspectos estructurales, inmanentes de una pieza musical. Por lo general, y siguiendo una saludable visión contextualista, la música popular suele ser abordada en sus múltiples vinculaciones con la sociedad, la cultura y los individuos que la practican o participan de ella, ya sea como intérpretes, oyentes o consumidores. De este modo, la discusión de cuestiones estructurales y constructivas suele ser relegada a un segundo plano o, en el mejor de los casos, a una

descripción no demasiado profunda. Sin embargo, favorecer el estudio de las funciones y contextos de producción y recepción de la música popular no se contraponen necesariamente a la orientación que busca desplegar sobre la música una mirada analítica más concentrada en la organización musical en sí misma. Creemos, por el contrario que se trata de enfoques que pueden complementarse.

En este trabajo, que adopta un enfoque analítico, pretendemos recurrir a ciertas ideas y categorías que provienen del ámbito de la teoría musical centrada en la música académica para aplicarlos a la música popular. Abordaremos algunas cuestiones vinculadas con la organización melódica en ejemplos seleccionados del folklore, tango y rock argentinos. Nuestra perspectiva implica tratar a la música como si fuera *música absoluta*, es decir, -entre otras cosas- despojarla del texto (si lo hubiera), de las cuestiones sobre estilos interpretativos y otros vínculos con el contexto cultural. No pretendemos proponer generalizaciones abarcativas, sino, principalmente, examinar y aplicar una mirada analítica a ciertos elementos constitutivos de la *organización formal*. Como objetivo de más largo alcance, aspiramos a sentar las bases para un estudio analítico de los fenómenos formales en músicas populares sobre principios formales más sólidos.

Afrontar la cuestión formal en una pieza de música popular implica enfrentar lo que Mark Evan Bonds describe como “la paradoja de la forma musical”¹. Por un lado, referirse a la “forma” de una pieza musical supone abordar aquello que hace de ésta una pieza musical única; por otro lado, el término “forma” también suele utilizarse para caracterizar los rasgos o elementos que la pieza en cuestión tiene en común con cierta cantidad de otras obras, estableciendo como punto de comparación cierto patrón o esquema formal ideal.

En este trabajo nos proponemos ubicarnos en la segunda de las orientaciones mencionadas por Bonds para abordar diferentes manifestaciones de un patrón formal conocido como *oración* (*sentence* o *Satz*, en la literatura teórica anglosajona y alemana, respectivamente) en ejemplos musicales que pertenecen a diferentes géneros de la música popular argentina del siglo XX. Como es sabido, la oración es uno de los prototipos o patrones formales propuestos por la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg. Precisamente, a él debemos la primera caracterización relativamente precisa de los rasgos que definen dicho prototipo y sus diferencias con el *período*, -el otro patrón formal básico de la música tonal-, los cuales desempeñan un papel significativo en *Models for Beginners in Composition* publicada en 1942 y *Fundamentals of Musical Composition* de 1967, dos de sus textos pedagógicos destinados a la enseñanza de la composición.

Tras largos años en los que la teorización sobre la forma había sido relegada en la literatura académica, podemos observar en la teoría musical tonal reciente la aparición de ciertas obras que retoman la problemática formal. Textos como los de CAPLIN (1998), HEPOKOSKI y DARCY (2006) o GJERDINGEN (2007) proponen diferentes enfoques –a veces decididamente contrapuestos- de lo que puede verse como un retorno a la tradición de la *Formenlehre*.

La teoría de Caplin, de particular interés para este trabajo, ha logrado refinar y expandir varias de las ideas formales schoenberguianas (al definir con mayor precisión las características del período y la oración y al proponer nuevos tipos temáticos formales). Un aspecto importante de su propuesta es la revalorización de las cualidades funcionales de las unidades musicales. Desde esta perspectiva, en la propuesta de Caplin, cobra importancia la determinación de la “función formal” de un pasaje musical, es decir “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de una obra musical”². Para Caplin, cada pasaje presente en una obra musical es capaz de comunicar su función formal como resultado de la interacción de varios aspectos musicales. De este modo, la constitución interna de un pasaje musical (en términos rítmicos, armónicos, melódicos, de agrupamiento y texturales) y su relación con pasajes anteriores son factores que proporcionan a éste una determinada cualidad temporal. El modelo teórico de Caplin ha sido continuado en ciertos trabajos posteriores [e.g., BAILEYSHEA (2003 y 2004), BROMAN (2007), SOMER (2005), MARTINEZ (2009)] que han aplicado el análisis formal-funcional a repertorios diferentes al de la música instrumental

¹ BONDS, 1991.

² CAPLIN, 1998:254.

del Clacisismo que fue el objeto de estudio original de Caplin. En el presente trabajo, y siguiendo esta orientación, emplearemos la terminología y la ideas propuestas por el enfoque funcional de Schoenberg/Caplin con el fin de comprobar su aplicabilidad y utilidad en música populares argentinas, un repertorio que aún no ha sido explorado analíticamente desde esta perspectiva.

2. La oración.

Hasta relativamente poco tiempo atrás, la oración había recibido escasa atención en la literatura teórica. A pesar de que es presentada por Schoenberg en los textos mencionados más arriba y de que Webern ya la menciona en sus conferencias de 1933, la oración, como tipo formal diferente del período fue ignorada en muchos de los tratados referidos a la forma musical. En la literatura musical alemana, es a través del libro del discípulo de Schoenberg, Erwin Ratz (RATZ, 1951), (un libro que no ha sido traducido a otros idiomas), que la oración ha sido difundida como tipo formal.

La formulación típica (o “forma modelo”, en términos de Schoenberg) de la forma oración junto a algunas de sus características más frecuentes -tal como plantea la reconceptualización de Caplin-, podría representarse del modo siguiente:

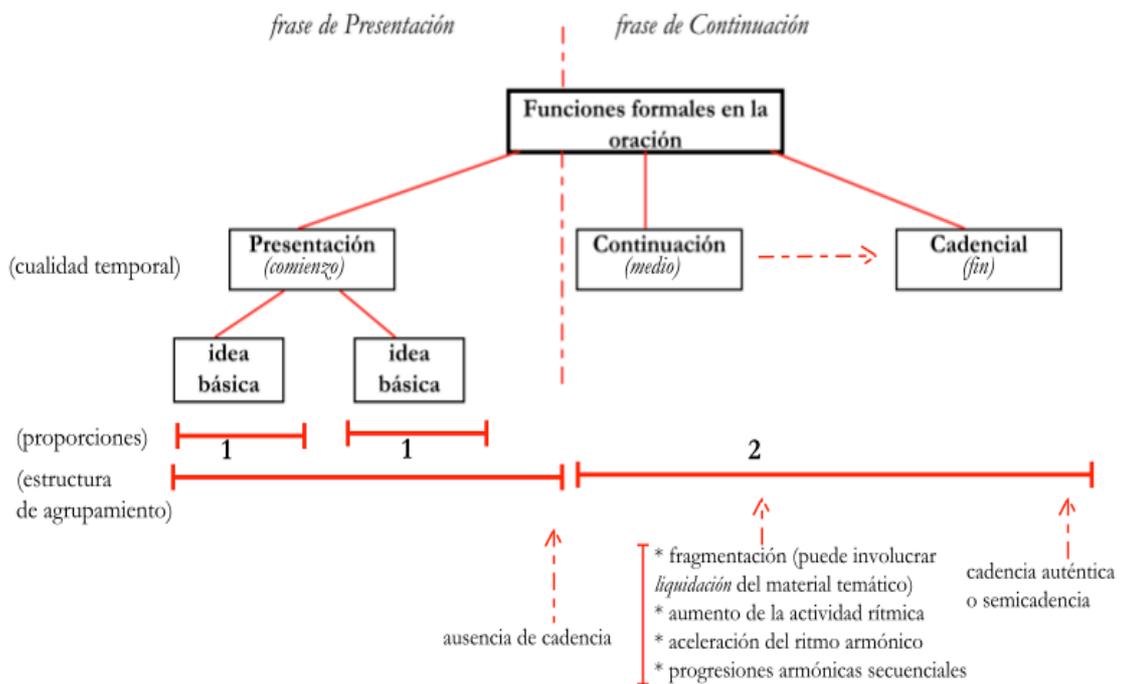


Figura 1. Esquema de la oración “modelo”

Como muestra la figura, la oración presenta dos frases que expresan las funciones formales de *Presentación* y *Continuación* (esta última fusionada generalmente en un mismo agrupamiento con una función *Cadencial*). Lo que caracteriza a la frase de *Presentación* es la enunciación repetida de un mismo material motivico (que Caplin llama *idea básica*, expresión que traduce la idea de *Grundgestalt* de Schoenberg). La dialéctica entre repetición y variación, -esencial en el pensamiento musical de Schoenberg-, se muestra en la oración del modo siguiente: la repetición que exhibe la *Presentación*, sumada a la ausencia de un cierre cadencial genera expectativas de cambio y demanda la necesidad de un desarrollo y una desestabilización del contexto previo a través de la aparición de formas variadas o remotas del material motivico original. Ello se manifiesta en la frase de *Continuación* por medio de varias técnicas

compositivas (aumento de la actividad rítmica, uso de secuencias, aceleración del ritmo armónico, etc.[ver figura 1]). La forma adquiere un cierre, principalmente por medio de la técnica de *liquidación* del material temático, finalizando en una cadencia.

Tanto en la formulación original de Schoenberg, como en las posteriores discusiones sobre la oración, el ejemplo musical arquetípico es el comienzo de la sonata Op. 2 Nro.1 de Beethoven que ilustra admirablemente sus principales propiedades formales. Dentro del corpus de obras que abordamos en este trabajo existen varios ejemplos de oración que siguen fielmente la forma modelo “clásica” de Schoenberg. Entre los ejemplos notables de oración, encontramos el comienzo del tango *Nada* (Sanguinetti/Dames):

The figure shows a musical score for the tango "Nada" by Sanguinetti/Dames. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a melodic line with a rising contour from the 3rd to the 5th scale degree, followed by a continuation that repeats the 5th degree and then fragments it. Harmonic analysis below the staff shows: "idea básica" (Bb, Cm7(b5), F7), "repetición" (Bb, C7, F7, Gm), and "(fragmentación)" (Eb, Cm7, Cm7(b5), F7). The score is marked with "SC" in a box at the end.

Figura 2. *Nada* (Sanguinetti/Dames)

Como puede observarse, la mayor parte de los rasgos típicos de la oración están presentes en *Nada*: cada enunciación de la idea básica genera expectativas de continuación, alcanzando el punto máximo de tensión en la sensible al final de la frase de presentación. El arribo a la tónica en el compás 5 resuelve la tensión anterior y el descenso que se inicia, sumado al aumento de la actividad rítmica y la fragmentación de los agrupamientos que cierran la frase en una semicadencia expresan claramente la función de continuación y cadencial. Sólo la armonía se desvía de la forma típica al no presentar un aumento significativo del ritmo armónico en la continuación ni progresiones secuenciales..

Un ejemplo que sí presenta estas características, es la oración que exhibe el comienzo de *Carta de un león a otro*, de Chico Novarro:

Presentación

idea básica
repetición

Am Dm
G7 C

Continuación

fragmentación

Dm G7 C F
Dm B7 Esus4 E7

Figura 3. Carta de un león a otro (Novarro)

La extensión típica de la forma “modelo” de oración presentada por Schoenberg y Caplin es de 8 compases con la proporción 1+1+2 entre ambas ideas básicas y la Continuación. En algunos casos las proporciones entre los componentes formales se mantienen, pero la cantidad de compases se duplica, tal es el caso del vals *Flor de Lino* (Expósito-Stamponi):

Presentación

idea básica
repetición

Am7(b5) D7 Gm
Gm/Bb Dm7(b5) G7 Cm

Continuación

Cm/Eb Am7(b5)/C D7 Gm
Gm/F A7/E A7(b5)/Eb D7

Figura 4. Flor de lino (Expósito-Stamponi)

Un aspecto notable de *Flor de Lino* es la presencia, al interior de la idea básica, de agrupamientos motivicos que sugieren la proporción 1-1-2.

El caso inverso –una reducción de la cantidad de compases, pero conservando las proporciones- también es posible, tal es el caso de *Rasguña las piedras*:

Presentación **Conti-
nuación**

idea básica *repetición*

(Cont.)

Figura 5. *Rasguña las piedras* (García)

Este ejemplo es interesante porque ilustra dos patrones formales convencionales: por un lado –a nivel del material melódico-, tenemos la forma oración; por otro -a nivel armónico/contrapuntístico-, nos encontramos con un patrón que Gjerdingen, en su estudio de la música en estilo Galante (GJERDINGEN 2007) denomina *Romanesca* (indicado en la figura 5 con números que representan los grados de la escala involucrados en la melodía y el bajo) y que es frecuente en muchas obras de música popular.

En *Alfonsina y el mar*, de Félix Luna y Ariel Ramírez, la Presentación exhibe una estrategia armónica similar a *Flor de lino*: la idea básica es armonizada con una progresión cadencial (SD-D-T) que luego es secuenciada en la siguiente idea básica.

Presentación **Continuación**

idea básica *repetición*

D m7(b5) G7 C m A m7(b5) D7 G m →

frag.

C m7 F7 B^bM7 E^bM7 A m7(b5) D7 G m

5

CAP

Figura 6. *Alfonsina y el mar* (Luna-Ramírez)

3. Propiedades de la frase de Presentación.

Una oración comienza a reconocerse principalmente por la repetición de material melódico; la repetición es esencial para la constitución de la forma. Tanto Schoenberg como Caplin, estipulan tres formas en las que pueden presentarse la idea básica y su repetición en la frase de Presentación:

- a) *relación pregunta-respuesta* (alternancia tónica-dominante o algún patrón similar).
- b) *secuenciación* (transposición a otro grado de la 2da idea básica).
- c) *repetición literal* de la idea básica.

Como ejemplo de 1) podemos citar el comienzo de *Zamba del laurel*.

Como ejemplo de 2) El comienzo del tango *Uno*.

Como ejemplo de 3) el comienzo del tango *Rondando tu esquina*.

Presentación

idea básica (pregunta) *repetición (respuesta)*

Continuación (1)

frag.

Continuación (2)

Figura 7. *Zamba del laurel* (Tejada Gómez-Leguizamón)

Presentación

idea básica *repetición (secuencial)*

Continuación (1)

Continuación (2)

Figura 8. *Uno* (Discépolo-Mores)

Presentación

idea básica repetición (exacta)

Cm G7 Cm G7

Continuación

fragmentación B^b A^b G7

SC

Figura 9. *Rondando tu esquina* (Cadícamo-Charlo)

4. Modos de Continuación y subtipos.

Al analizar con más detalle el modo en que se expresan las tres funciones formales de la oración en la práctica musical concreta, surgen varias cuestiones que han motivado una revisión de su definición teórica. Específicamente, las características de la frase de continuación en la formulación original de Schoenberg/Caplin han demostrado ser demasiado generales para dar cuenta de los diferentes modos de continuación que pueden seguir a una presentación. BaileyShea³, ha propuesto cuatro formas de continuación, las cuales sirven para distinguir *subtipos* en la forma .

Estos subtipos son:

- 1) Oración con una tercera enunciación de la idea básica.

En este subtipo, la continuación se inicia repitiendo una vez más el material motivico inicial que se “disuelve” en un gesto cadencial. Un ejemplo se encuentra en el tango *Una noche de garufa*:

³ BAILEYSHEA, 2003 y 2004.

Presentación

idea básica *Repetición*

Gm D7 D7 Gm

Continuación

repetición (2)

Gm Am7(b5) D7 Gm

CAP

Figura 10. *Una noche de garufa* (Arolas)

2) Oración con Continuación estructurada como “mini-oración”.

Aquí, la continuación presenta agrupamientos que replican a menor escala las proporciones 1-1-2 de las forma completa. Por lo general el material melódico proviene de la idea básica, pero también es posible la presencia de material temático nuevo, tal el caso de *Cafetín de Buenos Aires*:

Presentación

idea básica *repetición*

Dm Edim Gm C7 F

Continuación

(1) (1) (2)

Gm6 Fmaj7 E7 E7(b5) A7

SC

Figura 11. *Cafetín de Buenos Aires* (Discépolo-Mores)

3) Oración con Continuación como “Fortspinnung”.

En esta forma de continuación, el material melódico es sometido a un tratamiento secuencial (comparable al proceso de Fortspinnung barroco), mucha veces extendiéndose más allá de las

proporciones habituales. Un ejemplo posible de este subtipo podría ser el comienzo de *Calambre* de Piazzolla.

The image displays a musical score for the piece 'Calambre' by Astor Piazzolla. It is divided into two main sections: 'Presentación' and 'Cont.' (Continuation). The 'Presentación' section is marked with 'idea básica' and contains the chords Em7(b5), F#7, and Bm. The 'Cont.' section is also marked with 'idea básica' and contains the chords Bm7(b5), E7, and Am. Below these sections, a continuation labeled '(Continuación Fortspinnung)' is shown, starting with a red dashed line and containing the chords Am7(b5), D7, Gmaj7, Cmaj7, F#m7(b5), B7, and Em. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 12. *Calambre* (Piazzolla)

4) Oración con diseño AABA, AABC.

Un rasgo característico de la forma oración “standard” es la proporción 1-1-2 (o *corto-corto-largo*) entre la presentación (con la idea básica repetida) y la continuación (fusionada con la cadencia). Sin embargo, en este subtipo de oración la presentación y la continuación se equilibran estableciendo 4 agrupamientos de igual extensión. En estas oraciones, de estructura más balanceada (que recuerda al período), el contenido motivico de los agrupamientos suele presentar una disposición A-A-B-A(o C), pero otras posibilidades, incluso las que presentan material motivico nuevo en la continuación, son también frecuentes. Este subtipo de oración guarda estrecha relación con el patrón formal SRDC (*Statement-Restatement-Departure-Conclusion*) propuesto por Everett⁴ en sus textos sobre la música de los Beatles y el rock en general. El modelo SRDC, frecuente en muchas canciones populares, se asimila claramente a la oración:

⁴ EVERETT 2001, 2009.

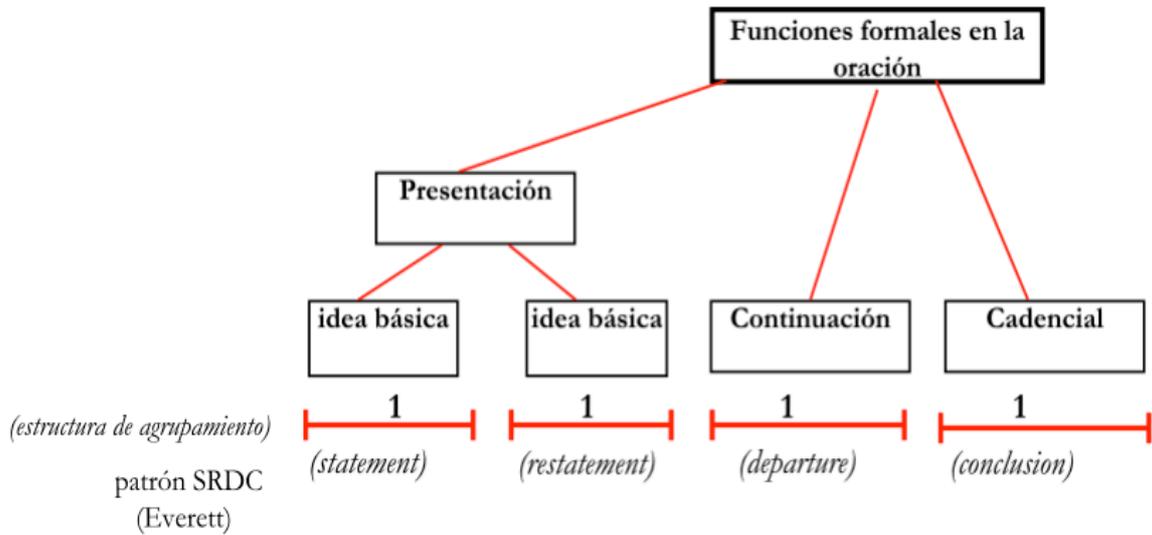


Figura 13. Oración como SRDC

En el tango *Decarísimo*, de Piazzolla y en *Desarma y sangra* de Charly García pueden observarse oraciones asimilables a este subtipo:

Presentación

idea básica (S) repetición (R)

F#m7 F° Em7 A13 F#m7 F° Em7 A13

Continuación

(D) (C)

F#m7(b5) B7 Em11 G#m7(b5) C#7(b9) A7

SC

Figura 14. *Decarísimo* (Piazzolla)

Presentación

idea básica (S)

Cont.

repetición (R)

(Continuación) **(D)** **(C)**

CAP

Figura 15. *Desarma y sangra* (García)

5. Conclusiones y perspectivas.

En este trabajo hemos abordado la presencia del patrón formal oración en varios ejemplos de música popular argentina y comprobamos que el recurso a las ideas y conceptos de la teoría de las funciones formales de Caplin, basada en la *Formenlehre* de Schoenberg, puede constituirse en una herramienta de análisis útil de este repertorio. Podemos concluir que una de las características sobresalientes de la oración, como gesto formal, es su grado de plasticidad, en otras palabras, su capacidad para comunicar funcionalidad formal con un grado importante de variabilidad en sus elementos constitutivos, tal como demuestran los diferentes subtipos abordados. Para finalizar, quisiéramos brevemente señalar un aspecto interesante de la teoría de las funciones formales que no hemos abordado en el presente trabajo y es la noción de “reinterpretación”. Ésta tiene lugar cuando un pasaje musical expresa una función formal, pero eventos posteriores obligan *retrospectivamente* a reconsiderar dicha asignación. Un ejemplo de aplicación de dicha noción tiene lugar en el tango *Mi noche triste*, de Samuel Castriota. La

sección inicial del tango esta estructurada claramente como una oración que finaliza en semicadencia. El pasaje siguiente expresa claramente una función de continuación, pero, al finalizar en una cadencia auténtica imperfecta, se requiere otra frase que finalice en una cadencia auténtica perfecta para cerrar la sección, como es habitual en este repertorio. A pesar de sus evidentes rasgos de continuación, estas dos últimas frases son retrospectivamente escuchadas como antecedente y consecuente. La sección en su totalidad constituye entonces un *período compuesto*, cuyo antecedente es una oración y el consecuente un período (aunque formado por dos frases con rasgos evidentes de continuación).

Antecedente (del período compuesto)

Consecuente (del período compuesto)

Figura 16. *Mi noche triste* (Catriota)

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEYSHEA, Matthew
2003 *The Wagnerian Satz: The Rethoric of the Sentence in Wagner's post-Lohengrin Operas*, Tesis Doctoral, Yale University.
- 2004 "Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits." *Current Musicology* 77 (Spring): 5–32.
- BONDS, Mark Evan
1991 *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BROMAN, Per
2007 "In Beethoven's and Wagner's Footsteps: Phrase Structures and Satzketten in the Instrumental Music of Béla Bartók." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 48, pp. 113–31.
- CAPLIN, William
1994 "Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types." *Beethoven Forum* 3 (1994), Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 151-65.
- 1998 *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York, Oxford University Press.
- CAPLIN, William, HEPOKOSKI, James & WEBSTER, James
2009 *Musical Form, Forms, Formenlehre. Three Methodological Reflections*. Leuven, Leuven University Press.
- EVERETT, Walter
2001 *The Beatles as musicians: the Quarry Men through Rubber Soul*, New York, Oxford University Press.
- 2009 *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes."* New York: Oxford University Press.
- GJERDINGEN, Robert
2007 *Music in the Galant Style*. New York, Oxford University Press.
- HEPOKOSKI James & DARCY, Warren
2006 *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.
- MARTINEZ, Alejandro
2009 La forma-oración en obras de la segunda Escuela de Viena: una lectura desde la morfología de Goethe. *Revista del Instituto Superior de Música*, Nro.12, pp. 95-111.
- RATZ, Erwin
1951 *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Viena, Österreichischer Bundesverlag.

SCHOENBERG, Arnold

1942 *Models for Beginners in Composition*. New York, Schirmer

SCHOENBERG, Arnold (Cont.)

1967 *Fundamentals of Musical Composition*. New York, Norton.

2006 *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*.
(Patricia Carpenter & Severine Neff, eds.). Bloomington, Indiana University
Press.

SOMER, Avo

2005 "Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal
Function." *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, No. 1, pp. 67-95.

* * *

Alejandro Martínez, es Licenciado en Composición por la UNLP; Docente e investigador en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Ha sido becario de la UNLP y el CONICET.

* * *